



TITLE:

La Narration des moments de bonheur dans
l'œuvre romanesque de Stendhal(1) :
Réflexions sur le bonheur

AUTHOR(S):

TERANISHI, Nobuko

CITATION:

TERANISHI, Nobuko. La Narration des moments de bonheur dans l'œuvre romanesque de Stendhal(1) : Réflexions sur le bonheur. 仏文研究 1996, 27: 123-142

ISSUE DATE:

1996-09-01

URL:

<https://doi.org/10.14989/137848>

RIGHT:

La Narration des moments de bonheur dans l'œuvre romanesque de Stendhal (1)

—Réflexions sur le bonheur—

Nobuko TERANISHI

Introduction

Le soir, en rentrant assez ennuyé de la soirée de l'ambassadeur, je me suis dit : « Je devrais écrire ma vie, je saurai peut-être enfin, quand cela sera fini dans deux ou trois ans, ce que j'ai été, gai ou triste, homme d'esprit ou sot, homme de courage ou peureux, et enfin au total heureux ou malheureux, je pourrai faire lire ce manuscrit à Di Fiore*¹⁾. »

J. C. Alciatore, dans son article intitulé « Stendhal et Destut de Tracy. Les désirs contradictoires : source de malheur », rappelle que « [l]es premiers écrits intimes de Henri Beyle renferment un assez grand nombre de réflexions sur ce qui constitue le bonheur²⁾ ». Le jeune Beyle, en fait, développe déjà dès 1801, quelques considérations sur le bonheur à la fois dans son *Journal*³⁾ et dans ses lettres adressées à Pauline^{4),5)}. Elles abondent à partir de l'année 1804⁶⁾ non seulement dans la *Correspondance* ou le *Journal* proprement dit⁷⁾, mais aussi dans ce qu'on appelle aujourd'hui le *Journal littéraire*⁸⁾.

Même dans les années postérieures, où la rédaction du *Journal* à proprement parler est presque abandonnée, il ne cesse de noter encore, certes beaucoup moins fréquemment que dans la période de son apprentissage, mais un peu partout, soit dans un de ses exemplaires de ses propres ouvrages soit dans la marge des livres qu'il possédait, quelques remarques morales ou principes de conduite, concernant la « chasse au bonheur ». Donnons deux ou trois exemples dans le *Journal* « reconstitué » par V. Del Litto dans la Bibliothèque de La Pléiade :

149. La vie n'est de soi ni un bien ni un mal. C'est la place du bien et du mal selon que vous la leur faites.

D[ominique] a souvent pensé cela ou, pour mieux dire, vu cela dans la nature avant de le rencontrer ici. C'est un canevas à broder avec de la soie rose ou avec de la laine noire⁹⁾.

Le gouvernement ne vous fait point de mal. Cela ne suffit pas pour être heureux.

Alb[ano], 6 septembre [18]34¹⁰⁾.

Seen the 16 juin 1840.

Caractère of D[omini]que; *his* habitude dans l'art de chercher *the happiness*.

Il rêve sans cesse; sa plus grande peine est de se détacher de cette rêverie.

Son bonheur est de *muser* sur les belles positions pour en garder une belle copie. Au fond la même scène à Bècheville et au r[endez-vous] of *this evening*¹¹⁾.

Quant aux essais autobiographiques, dans les premières pages de la *Vie de Henry Brulard* que Stendhal a commencée à rédiger en novembre 1835, l'écrivain quinquagénaire se pose à nouveau cette question primordiale : « Que suis-je? »¹²⁾. Il n'a jamais cessé de la ressasser depuis sa jeunesse. Citons dans l'ouverture de *Brulard* cette série de phrases interrogatives qui se succèdent d'un paragraphe à l'autre :

[...]. Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été? que suis-je¹³⁾?

Qu'ai-je donc été? Je ne le saurais. À quel ami, quelque éclairé qu'il soit, puis-je le demander¹⁴⁾?

Avais-je donc un caractère triste¹⁵⁾?...

Ai-je été un homme d'esprit? Ai-je eu du talent pour quelque chose? [...]. Mais ai-je eu le caractère gai¹⁶⁾?

L'auteur se met en quête de lui-même une bonne fois pour toutes. Il s'agit de « se connaître ». Mais dans le monde beyliste cela équivaut à élucider sa « façon de chercher le bonheur », à la recherche d'une vie propre à son cœur¹⁷⁾. Et l'écrivain, en revenant sur son passé, se demande ce qu'il a été, « gai ou triste [...] », mais aussi s'il a été « enfin au total heureux ou malheureux » :

[...]. Après tout, me dis-je, je n'ai pas mal occupé ma vie. *Occupé!* Ah! C'est-à-dire que le hasard ne m'a pas donné trop de malheurs, car, en vérité, ai-je dirigé le moins du monde ma vie¹⁸⁾?

Je passe pour un homme de beaucoup d'es[prit] et fort insensible, roué même, et je

vois que j'ai été constamment occupé par des amours malheureuses¹⁹⁾.

Et ce qu'il y a de singulier et de bien malheureux, me disais-je ce matin, c'est que mes *victoires* (comme je les appelais alors, la tête remplie de choses militaires) ne m'ont pas fait un plaisir* qui fût la moitié seulement du profond malheur que me causèrent mes défaites²⁰⁾.

Beyle essaie donc, dans *Brulard*, de se rappeler et d'enregistrer le bonheur et le malheur de sa vie passée. Dans cette exploration rétrospective, il veut voir, tout d'abord, la vérité d'un vécu qu'il évoque plus de trente ou quarante an après mais il ne la découvre, d'après ses dires, qu'en le racontant en 1835 ou en 1836. Il s'efforce de le dépouiller de « l'auréole de la jeunesse » qui lui « ôte la faculté de voir distinctement », et tente de le considérer « le plus philosophiquement possible », en l'examinant « militairement ». Il s'impose de se comporter « en philosophe », c'est-à-dire, d'être un analyste calme et froid, de telle sorte qu'il classe les femmes aimées, ses amis et sa propre vie, même si par cette opération il en « détrui[sait] le charme ». Afin de pénétrer jusqu'au fond des choses, il doit se désabuser. Un quinquagénaire ne peut plus être un jeune homme sensible. L'autobiographe ne veut pas mentir, il veut dire la vérité. Il tente donc de faire un récit « raisonnable » afin de se faire comprendre, du moins pour le lecteur de 1880 ou de 1935²¹⁾.

Cependant comme il veut éviter de mentir pour s'attacher à la vérité, il cherche, également, à rester fidèle à sa mémoire et à reproduire son passé tel qu'il a été—particulièrement quand il s'agit des moments heureux—, plutôt que de l'analyser et de le commenter. En effet, ce qui a été senti, « ce qu[e] [les choses] étaient pour [lui] en 1800 », paraît toujours plus important à ses yeux qu'une vérité philosophique et générale. Il craint de « déflorer les moments heureux qu'[il a] rencontrés, en les décrivant, en les anatomisant²²⁾ ». Telle est la phrase célèbre dans les *Souvenirs d'égotisme*, que tant de critiques ne cessent de citer. Elle montre, de même que les derniers paragraphes de *Brulard*²³⁾, le refus de Stendhal de dissenter sur le bonheur qu'il a vécu, de rendre d'une manière intelligible « le bonheur fou », car cela lui paraît au-delà de ses forces.

En plus, comme B. Didier l'a pertinemment signalé, Stendhal, en travaillant sur *Brulard*, ne veut et ne peut pas « faire du roman ». Ce « refus du romanesque passe par un refus d'un certain ordre narratif, refus qui éclate à toutes les pages de *Brulard*²⁴⁾. » Ainsi, cette autobiographie est la moins « romanesque », car le discours du « je-narrateur » interrompt incessamment l'évocation des événements passés, qui, d'ailleurs, ne sont pas écrits tout d'abord dans un ordre rigoureusement chronologique, mais tels qu'ils reviennent à l'esprit du narrateur²⁵⁾. Il y a donc de temps en temps quelques détails oubliés et à jamais perdus. Dans ces cas-là, le « je-narrateur » compare son récit à une « fresque » mal conservée « dont de grands morceaux seraient tombés²⁶⁾ », où « l'on ne voit que la brique du mur²⁷⁾. » Rédigé scrupuleusement par une mémoire vivante, *Brulard* est pour ainsi dire une reconstitution imparfaite et « achronique »²⁸⁾ du passé, mais cependant bien fidèle aux souvenirs.

Si, donc, on traite des « réflexions » sur le bonheur, *Brulard* est sans aucun doute un des textes les plus ennuyeux parmi les œuvres stendhaliennes, du moins au point de vue narratologique. Il nous est là quasiment impossible de discerner les segments discursifs sur le bonheur des moments heureux dans le récit de l'histoire proprement dite du bonheur vécu²⁹. Disons cependant dès maintenant que, bien que le présent de la narration soit dominant, l'autobiographe ne prolonge pas souvent ses observations sur le bonheur. Les cas où il généralise ses discussions et les formules sous forme d'une vérité morale sont encore moins nombreux. Le beyliste aime parler de lui-même, de ses expériences et de sa propre « chasse au bonheur ».

*

[...]. Aurai-je le courage d'écrire ces *Confessions* d'une façon intelligible? Il faut narrer, et j'écris des *considérations* sur des événements bien petits, mais qui, précisément à cause de leur taille microscopique, ont besoin d'être contés très distinctement³⁰.

Stendhal n'a donc pas cessé de quêter le bonheur à travers une recherche de soi et d'y réfléchir durant toute sa vie. Mais si nous parlons ici de ses spéculations sur le bonheur dans ses romans et ses nouvelles, il nous faut encore examiner, avant d'aborder cette question, l'esthétique que Beyle a aussi envisagée dès sa jeunesse, et qui jouera un rôle non négligeable dans sa création postérieure³¹.

Comme nous l'avons déjà suggéré ci-dessus³², la recherche de la vérité a été une des obsessions de Beyle dès l'âge de vingt ans, autrement dit depuis l'époque où il avait l'ambition de devenir le successeur de Molière. Par exemple, lui qui en tant que poète ne veut pas « vieillir », il écrit dans un fragment daté du 26 vendémiaire XII [18 octobre 1803] :

Je cherche à voir la vérité et à la peindre de la manière la plus touchante possible. Travaillant ainsi je ne peux pas vieillir, ni ma gloire tomber³³.

Ou bien, il réitère plus d'une fois la nécessité de « vérités morales et neuves » ou « éternelles » dans les cahiers qui auraient dû constituer la fameuse *Filosofia nova*, traité philosophique que finalement il n'achèvera pas :

Faire un cahier des vérités à moi évidentes, sans preuve, pour être repassé quand je voudrai inventer³⁴.

h[enri]. Sans répéter avec ce qu'on prendrait pour de l'emphase que je ne dis que le vrai, que je consacre ma vie au vrai, ne dire que la vérité, ne chercher que les grâces

qui vont avec elle. Le grand nombre de conversations que j'insérerai dans la *Filosofia n[ova]* prêteront merveilleusement à cela. Donner, en un mot, des vérités éternelles dans le langage le plus simple, le plus naturel, le plus coulant, le moins offensant la vanité des lecteurs. Je crois que je serai original par cela³⁵⁾.

Le but de la *Filosofia [nova]* est de faire goûter le plus possible plusieurs vérités morales que j'ai découvertes et que je crois neuves.

Cet ouvrage sera composé de descriptions et de vérités. Exprimer les vérités le plus clairement possible et le plus nettement³⁶⁾.

On doit signaler que dans ces citations Beyle médite toujours non seulement sur les « vérités » en tant que telles (donc « vérités » comme *pensée*), mais aussi sur les diverses façons de les exprimer (donc « vérités » comme *forme*). Il lui faut les présenter au public soit « de la manière la plus touchante possible », soit sans « emphase » et « dans le langage le plus simple, le plus naturel, le plus coulant, [...] » ou encore « le plus clairement possible et le plus nettement ». En d'autres termes, il essaie de découvrir les vérités, mais en même temps, il cherche aussi à les décrire en un style simple et précis, en ce style qu'il appelle le « *style vrai*³⁷⁾ ». Un écrivain, selon lui, doit « savoir choisir les vérités », et « trouver l'ordre où il faut les dire pour donner telle jouissance au lecteur³⁷⁾. »

Or, bien que la *Filosofia nova* soit resté un ouvrage inachevé, le premier but du jeune Henri consistait, on le sait, à devenir un grand poète comique tel « le divin Molière³⁸⁾ »³⁹⁾. Il établit alors une distinction nette entre le dramaturge et le philosophe qui doit servir à éclairer pour chacun d'eux leur différence de sensibilité. « Le poète doit écrire, le philosophe juger⁴⁰⁾. » remarque-t-il dans une de ces « PENSÉES DE PARIS » en date du 21 thermidor XI [9 août 1803]⁴⁰⁾. Un peu plus tard, il imagine « une vallée délicieuse » habitée par de grands artistes et de grands philosophes où il s'efforce de définir les caractéristiques de leur travail :

Les philosophes¹ écrivent leurs remarques sur les hommes. Les poètes les font parler ou les décrivent. Ceux qui les font parler et qu'on nomme dramatiques parviennent à l'aide d'acteurs qui récitent les paroles qu'ils ont arrangées à produire une imitation exacte des hommes qu'ils ont pris pour modèles⁴¹⁾.

Un an plus tard, il reformule à peu près la même idée mais cette fois en se servant d'une locution curieusement éclairante : « être philosophe dramatiquement et l'être simplement⁴²⁾ » :

Il y a une grande différence entre être philosophe dramatiquement et l'être simplement dans un livre.

Le poète ne doit pas dire, mais faire dire *la vérité* aux spectateurs; il ne doit pas leur dire : « Geoffroy est ridicule », mais leur faire dire après avoir écouté sa pièce : « Que

ce G[eoffroy] est ridicule! »

Il doit leur faire sentir les vérités, et non pas les leur dire. Les dire en philosophe ne sert qu'à les faire lire malgré eux aux spectateurs.

Dès que je me mets à considérer les choses trop généralement, le comique disparaît à mes yeux⁴³⁾.

« [E]tre philosophe dramatiquement », c'est être dramaturge, et il lui est interdit de parler en son nom propre. De même, il ne doit ni généraliser les faits ni les juger. En un mot, il ne doit pas présenter les vérités en elles-mêmes mais les faire découvrir à travers les paroles et les actions des personnages. D'où l'importance des actions et des détails ainsi que le refus des maximes. En effet, dès 1802 le poète-apprenti laisse de nombreuses observations sur ce point, soit quinze mois avant qu'il ne conçoive la *Filosofia nova*⁴⁴⁾. Prenons quelques exemples tirés de ses écrits rédigés au cours des années 1802 et 1803 :

Plus le poète se cache sous le personnage plus il produit d'effet; il faut donc avoir en horreur les *maximes*, le défaut le plus desséchant de la poésie du XVIII^e siècle⁴⁵⁾.

Le poète ne tirerait-il pas un grand avantage de particulariser beaucoup plus les comparaisons? Je montre un fleuve majestueux, pourquoi ne pas nommer le Rhône ou le Rhin? Il me semble que c'est la manière de l'Arioste⁴⁶⁾.

Ce que j'admire dans *Faublas*, c'est l'art d'animer les détails. Art nécessaire au poète comique, art presque unique de Regnard⁴⁷⁾.

Pour produire plus d'effet, émouvoir le public et réussir comme poète, les faits concrets et les détails précis sont plus essentiels que les idées abstraites et générales. Le jeune Beyle en est persuadé. Il commente ce point de vue tantôt à partir de grands auteurs⁴⁸⁾ tantôt en analysant des pièces contemporaines⁴⁹⁾. L'objet préféré de son étude, c'est *le Tartuffe*. Il étudie parfois comment Molière prépare l'action proprement dite en peignant le caractère des personnages⁵⁰⁾, et d'autres fois la manière dont l'auteur développe le caractère du Tartuffe avant sa première entrée en scène⁵¹⁾. Beyle tente ainsi de concevoir une théorie littéraire qui soit utile à sa propre création et qui lui apporte le succès non seulement dans sa carrière d'écrivain mais aussi dans le monde.

Ennemi des maximes, le poète doit exprimer ses idées par des moyens réels. Ce n'est donc pas lui, mais les personnages qui parlent et agissent sur la scène. Ils ne doivent pas être des philosophes-raisonneurs mais des acteurs qui montrent et qui jouent. Futur romancier, Beyle n'hésite pas à appliquer ce principe soit à l'épopée soit au roman.

Avoir dans l'épopée la même horreur pour les portraits que dans la tragédie pour les

maximes. Que mes portraits soient au plus de trois vers et toujours dans la bouche de quelque personnage⁵²).

Telle est la réflexion qu'on découvre dans un plan de *La Pharsale* daté du 29 frimaire an XI [20 décembre 1802]. L'année suivante, notant sa première impression à la lecture de *Tom Jones*, il manifeste à nouveau son mécontentement pour un récit où les personnages ne sont point actants (récit, pour ainsi dire, « philosophique » si nous empruntons le terme de Beyle) :

Je lis *Jones* du 15 au 18 vend[émiai]re XII [...]. Il y règne un ton goguenard perpétuel qui n'est point agréable. Toutes les conversations et lettres d'amour sont manquées. Dans les premiers livres qui devaient être délicieux, l'auteur ne donne que des résumés de conversation et ne montre jamais ses personnages parlant⁵³).

Mais la plus intéressante et la plus circonstanciée de ces considérations se rencontre dans l'analyse sur *Delphine* dans le *Journal* de 1805⁵⁴), déjà commentée par G. Blin⁵⁵). Le jeune Beyle admet que l'auteur de ce roman a « une âme passionnée », qu'elle a même « l'échafaudage du talent de Molière ». Or, « elle n'émeut pas », car son talent n'est que celui des philosophes, hommes froids, mais non pas celui des poètes. Pour émouvoir, il ne faut pas raisonner, mais « montrer les *faits*, les *choses*, sans en dire l'effet », c'est « une manière [...] qui peut être employée par une âme sensible non philosophe (connaissance de l'homme). » En affirmant que « [c]ette manière manque absolument à Mme de Staël » et que « son livre a absolument besoin de moments de repos », il cite la fameuse scène de *Macbeth* où Shakespeare fait présenter aux spectateurs, par un de ses personnages, à un moment de tension dramatique, le nid que le martinet vient faire au château⁵⁶). Un petit détail précis (ici le nid du martinet) rend plus d'effet qu'un long discours spirituel, et cette scène de Shakespeare, écrit Beyle, est « plus profond[e], [...], et plus émouvant[e] que le « Qu'il mourût » de Corneille et le « Qui te l'a dit ? » de Racine ».

La poétique du jeune dramaturge consiste donc à particulariser plutôt qu'à généraliser, à suggérer l'idée par des détails plutôt qu'à la résumer par des raisonnements. La vérité morale qu'il découvre ou qu'il essaie de découvrir comme philosophe, doit rester par conséquent, dans l'œuvre, en marge des vers ou en deça du langage. Il aspire vainement à combler cet écart entre la pensée et la forme idéale. Nous disons « vainement » car le signifié doit rester virtuel, mais une fois verbalisé il empêche le poète d'inventer, quelque simple qu'en soit sa première expression. Pour rester un artiste il ne faut pas être philosophe. Ou plutôt, le poète ne doit pas énoncer une vérité avant de créer. L'hypertrophie théorique asphyxie mentalement le jeune Beyle et entraîne chez lui l'échec de la création théâtrale, conséquence inévitable.

Or, devenu romancier, Stendhal n'a pas pour autant perdu l'habitude de la réflexion théorique. L'objet principal de ses analyses concerne cette fois-ci ses propres ouvrages. Que ce

soit le manuscrit de ses œuvres inachevées ou quelques exemplaires interfoliés de travaux déjà publiés, il noircit de commentaires ses écrits antérieurs ou font des observations littéraires plus générales. Ces notes marginales constituent le corps important du *Journal* « reconstitué » dans l'édition de La Pléiade, particulièrement à partir de la fin des années 1820. Citons une note dans l'exemplaire d'*Armance* dit Bucci, où l'écrivain, fidèle au principe de sa jeunesse, condamne la « dissertaion » dans le roman :

*Making this novel [Armance] I was very mélan[colique]. Voici la conviction que j'avais : c'est l'action qui fait le roman, et non pas la dissertation plus ou moins spirituelle sur les objets auxquels pense le monde*⁵⁷.

Ou bien, relevons nous aussi ce fameux passage dans lequel Beyle, se comparant à Mérimé, témoigne de l'intérêt qu'il prend aux détails :

[...].

Cimaraosa ne craint pas d'être long et donne sur la passion une foule de détails. Il n'a pas recours à des agréments et n'en remplace pas les détails.

Même Clara[Mérimé] est de cet avis.

Dom[ini]que est partisan des détails. Exemple :

« Il la fit descendre de cheval sous un prétexte », dirait Clara.

Dom[inique] dit : « Il la fit descendre de cheval en faisant semblant de voir que le cheval avait perdu un de ses fers* et qu'il voulait l'attacher avec un clou. »

Abréger l'explication de ce détail, mais le mettre au lieu de *sous un prétexte*⁵⁸.

Dans un roman, il faut éviter la dissertation au profit de l'action et des détails concrets. Le romancier quadragénaire se recommande une règle identique à celle qu'il a conçue plus de vingt ans auparavant. Et il juge plus ou moins ses propres livres selon cette norme littéraire. Dans d'autres cas, il la constate dans les pages qu'il a rédigées.

« 1^{er} mai [18]34, in Rome, *lavoro after* tant de paresse. *I make Leuwen*⁵⁹. » V. Del Litto, en annotant cette phrase, qui se trouve dans l'exemplaire de *Rome, Naples et Florence en 1817* dit Bucci, précise qu'« [elle] marque le commencement de la composition de *Lucien Leuwen*⁶⁰. » Dans ce grand nombre de notes que Stendhal a consignées dans les marges du manuscrit de ce roman, nous pouvons relever quelques remarques très suggestives quant à notre sujet. La première note que nous aimerions citer est datée du 24 novembre 1834, et apparaît dans le manuscrit R.301, « Lucien Leuwen », tome III. Elle rappelle un peu le commentaire du jeune Beyle sur *Tom Jones* présenté plus haut⁶¹ :

On me. — Je ne dis point : « Il jouissait des doux épanchements de la tendresse maternelle, des conseils si doux du cœur d'une mère », comme dans les romans

vulgaires. Je donne la chose elle-même, le dialogue, et me garde de dire *ce que c'est* en phrases attendrissantes. [...] ⁶²⁾.

Dans ce passage, le romancier soutient de nouveau que dans un roman il faut « montrer les personnages parlant⁶³⁾ » et que le narrateur ne doit pas faire des résumés de leur conversation. Le deuxième exemple qui nous paraît important, daté du 13 mars 1835, se trouve toujours dans le manuscrit R.301, « Lucien Leuwen », mais dans le tome V, fol.320 r° :

Jugement sur ceci. Voici le détail passionné de ces mouvements que *Koat-ven* cache sous une phrase ambitieuse et plus ou moins bien faite⁶⁴⁾.

Stendhal, dans cette citation aussi, défend son esthétique du détail, et montre son aversion de la phrase abstraite racontée par le narrateur. La remarque suivante, écrite le 14 mars 1835, est plus difficile à interpréter que les deux précédentes puisque les mots-clés y sont presque « tautologiques⁶⁵⁾ » :

Il y a dans *Les Bois de Prémol* une quantité énorme de récits; chaque phrase raconte, pour ainsi dire, si je le compare à celles du *Médecin de campagne* de M. Balzac ou de *Koat-ven* de M. Sue. Or, **la première qualité d'un roman doit être de raconter, amuser par des récits**, et, pour pouvoir amuser les gens sensés, peindre des caractères qui soient dans la nature⁶⁶⁾.

D'après l'annotation de H. Debraye, Stendhal, sur le fol.2 du tome V du manuscrit de *Lucien Leuwen*, donne à peu près la même définition du roman que celle du passage précité : « Le roman est un livre qui amuse en racontant⁶⁷⁾. » Il recourt aussi au verbe « raconter » à deux reprises lorsqu'il se félicite de son propre récit : une première fois le 17 avril 1835⁶⁸⁾, une seconde le 4 mai⁶⁹⁾, jugeant dans chaque cas de l'exposition de l'œuvre⁷⁰⁾. Mais c'est dans la note datée du 1^{er} avril 1835 que l'écrivain oppose la notion du « roman qui raconte » à la « dissertation », au « genre La Bruyère⁷¹⁾ ». Il reprend cette opposition dans quelques notes marginales de *Lamiel*, son dernier roman, qu'il a commencé à rédiger en 1839. Citons d'abord ladite note extraite du manuscrit R.301, « Lucien Leuwen », tome V, fol.240 r° :

Le roman doit raconter; c'est là le genre de plaisir qu'on lui demande. La dissertation, la recherche ingénieuse à La Bruyère, sont des dégénération⁷²⁾.

Reproduisons maintenant successivement deux réflexions consignées dans le manuscrit de *Lamiel*, l'une datée du 1^{er} octobre 1839, l'autre du 2 octobre :

[...].

Voici la couleur du style qui rend possible le c[omique]. De plus, voici le récit d'une *action* au lieu du *résumé moral* d'une action, chose qui va si mal surtout au commencement d'un roman. On ouvre un tel livre pour avoir : 1^o des récits; 2^o des récits amusants⁷³⁾.

Maxime : Sur chaque incident se demander : faut-il raconter ceci philosophiquement ou le raconter narrativement selon le système de l'Arioste⁷⁴⁾?

« [...] Dominique ne peut espérer que l'intérêt résultant de la narration. [...]. Il hait le ton dogmatique. [...]. Donc narrer, donc cinq ou six volumes⁷⁵⁾. » L'auteur des *Mémoires sur Napoléon* inscrit ces mots le 10 février 1837 dans le manuscrit de cette biographie. Ce qu'il appelle « raconter narrativement » ou « la narration », « les récits », ou encore « narrer », et qui s'oppose au « résumé moral » et à la narration « philosophique », forme l'idéal de sa création. C'est aussi la poétique dont le jeune apprenti n'a cessé de rêver. L'artiste doit émouvoir, amuser le public, et pour cela ce sont les récits et les détails ou l'action qui sont nécessaires. L'écrivain ne doit pas tomber dans les maximes, ni dans les réflexions philosophiques. Or si le jeune Beyle n'y parvient pas en s'adonnant trop à la recherche théorique, le romancier quant à lui s'abandonne dès l'abord à la rédaction de l'œuvre. Et comme l'écrit M. Crouzet, ce n'est qu'« après coup », qu'il se juge. « [Q]uand il se rend compte de sa manière » d'écrire dans ses romans, « il a déjà écrit, et il n'est pas parti de ce littéral⁷⁶⁾ », c'est-à-dire d'une « vérité morale » que le jeune Beyle a vainement cherché à transposer en un autre langage plus précis et plus naturel. Ce n'est qu'en rédigeant l'ouvrage, à travers le processus de la création, que le romancier arrive peu à peu à connaître les « vérités » encore vagues dans son esprit qu'il tente d'exprimer.

*

Notre objectif dans cet essai consiste donc, en premier lieu, à chercher dans les romans et les nouvelles de Stendhal ce type de discours « non-diégétiques »⁷⁷⁾ où le narrateur, au détriment de l'action proprement dite, disserte sur le bonheur. Et si le narrateur, fidèle à la théorie du romancier, n'est pas si éloquent dans ses discussions, nous tenterons de voir dans une prochaine parution comment cet écrivain intègre dans son univers romanesque ses réflexions sur ce sujet. Nous espérons pouvoir y présenter la manière dont il expose son idée du bonheur sans faire de la morale ni tomber dans le pédantisme, attitudes qui sont incompatibles avec sa propre « poétique ». (*A suivre.*)

Notes

- 1) Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, chapitre I, *Œuvres intimes II*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, 1982, p.533. Pour l'endroit indiqué par l'astérisque, V. Del Litto donne l'annotation suivante : « Stendhal écrit : *Di Fiori*. Nous restituons, ici et dans la suite, l'orthographe exacte. » (*Ibid.*, p.1320. L'italique est de Del Litto.)
- 2) J. C. Alciatore, « Stendhal et Destutt de Tracy. Les désirs contradictoires : source de malheur. », *Le Bayou* 42, University of Houston, Texas, été 1950 (14^e année), p.151.
- 3) Voici trois extraits, tiré du *Journal* de 1801, dans lesquels Beyle discute sur les moyens de trouver le bonheur^{a)} :

Hâtons-nous de jouir, nos moments nous sont comptés, l'heure que j'ai passée à m'affliger ne m'en a pas moins approché de la mort. Travaillons, car le travail est le père du plaisir, mais ne nous affligeons jamais. Réfléchissons sainement avant de prendre un parti. Une fois décidé, ne changeons jamais. Avec l'opiniâtreté, l'on vient à bout de tout. Donnons-nous des talents; un jour, je regretterai le temps perdu.

(*Journal*, 23 [messidor an IX : 12 juillet 1801]. *Œuvres intimes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1981, p.17.)

« L'homme insouciant ne s'attache ni aux choses ni aux personnes, mais il jouit de tout, prend le mieux de ce qui est à sa portée, sans envier un état plus élevé, ni se tourmenter des positions plus fâcheuses; lui plaire, c'est lui rendre tous les moyens de plaire, et n'étant assez fort ni pour l'amitié ni pour la haine, vous ne sauriez lui être qu'agréable ou indifférent.

« Adèle de Senange. »

Ces principes ne pourront jamais être les miens; ils sont diamétralement opposés à tout ce que je suis. Mais je crois que je serais beaucoup plus heureux si je m'en rapprochais un peu. Je ne plairais pas si fort, mais je serais plus généralement goûté, et l'un vaut bien mieux que l'autre. D'ailleurs, pour peu que je fusse amoureux, mon caractère reprendrait bien vite le dessus.

(*Journal*, 13 [thermidor an IX : 1^{er} août 1801]. *Ibid.*, p.20.)

Presque tous les malheurs de la vie viennent des fausses idées que nous avons sur ce qui nous arrive. Connaître à fond les hommes, juger sainement des événements, est donc un grand pas vers le bonheur.

(*Journal*, 19 [frimaire an X : 10 décembre 1801]. *Ibid.*, p.31.)

a) Sans doute le choix des exemples paraît-il arbitraire. Il est bien difficile de distinguer dans l'ensemble d'un texte stendhalien la partie qu'on peut considérer comme une « réflexion » sur le bonheur. Nous aborderons cette difficulté dans la suite de notre essai.

- 4) Pour les lettres adressées à Pauline, rédigées en 1801, nous aimerions relever deux passages, l'un dans la lettre datée du 18 novembre, l'autre dans celle du 6 décembre :

[...]. T'occupes-tu de l'histoire, non pas de cette histoire qui consiste à apprendre par cœur M. Le Ragois, mais de cette histoire philosophique qui montre dans tous les événements la suite des passions des hommes, et qui démontre par l'expérience de tous les siècles que pour être heureux, il faut avoir l'intention du bien et le faire.

(*Correspondance I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1968, pp.27-28.)

[...]. Peut-être t'ennuies-tu un peu, mais songe que dans ce monde nous n'avons jamais de bonheur parfait et mets à profit ta jeunesse pour apprendre. Les connaissances nous suivent tout le reste de notre vie, nous sont toujours utiles et quelquefois nous font oublier bien des peines.

(*Ibid.*, p.30.)

- 5) Quant au *Journal littéraire*, le premier « précepte » du bonheur, du moins selon nos investigations, se trouve dans une « Note sur Molière », écrite en 1802 :

Il ne faut jamais se laisser dominer par les affaires. Il faut le matin en se levant réfléchir sur ce que l'on a à faire pendant la journée, voir à quelle heure et comment il convient de le faire, et prendre sur soi de se mettre en train précisément au moment qu'on a décidé. On se délivre ainsi des vaines inquiétudes si funestes au bonheur et à l'avancement de la raison.

(*Journal littéraire I, Œuvres complètes* (50 vol.), Genève, Cercle du Bibliophile, 1967-1974, p.19. Toutes nos références aux œuvres stendhaliennes renvoient à cette édition, sauf en cas d'indication contraire. Ajoutons que cette « Note sur Molière » cité par V. Del Litto se trouve dans le manuscrit R.5896, tome XV, fol.47. Voir sa note, *ibid.*, p.488. Précisons aussi que toutes nos indications relatives à la source des fragments et des notes de l'écrivain s'appuient sur l'annotation de l'éditeur des éditions citées. Nous n'avons pas encore eu l'occasion de consulter nous-même ni les manuscrits de Stendhal ni les exemplaires interfoliés qu'il possédait.)

- 6) Il ne faut pas oublier cependant qu'autour de l'année 1804, Stendhal est très prolifique.
7) Ou plutôt le *Journal* « élaboré », d'après l'expression de V. Del Litto. Pour la notion du *Journal* « élaboré » et du *Journal* « reconstitué », se reporter à la *Préface* et à la *Notice* de Del Litto dans le *Journal* de l'édition citée. (*Œuvres intimes I*, édition citée, pp.XIV-XVI et pp.1114-1118.)
8) Nous ne pouvons énumérer ici tous les exemples, car ils sont trop nombreux. Qui plus est, notre objectif dans cet essai n'est pas d'examiner les écrits de jeunesse de Stendhal, mais d'investiguer ses romans et ses nouvelles. Nous n'en présentons donc qu'un seul pour chacun des trois sortes de texte :

Je me trouve plus raisonnable qu'à mon dernier séjour et, par conséquent, je serai plus heureux; je dois cela à l'expérience acquise à Gr[enoble], où j'ai vu l'homme dans l'homme et non plus dans les livres. Ma distinction *of heart and understanding* me sera utile, même *as a bard*.

(*Journal*, 19 germinal [an XII : 9 avril 1804]. *Œuvres intimes I*, édition citée, p.58. L'italique est de Stendhal.)

Je crois, et je te le démontrerai par la suite, que tout malheur ne vient que d'erreur, et

que tout bonheur nous est procuré par la vérité : faisons donc tous nos efforts pour connaître cette vérité. Les divers sens que nous attachons aux mots dont nous nous servons souvent, sont une grande source d'erreur. Attachons-nous donc à voir ce que disent ces mots.

(Lettre à Pauline Beyle datée du 21 floréal an 12 [11 mai 1804]. *Correspondance I*, édition citée, p.93.)

C'est une bien grande folie de mettre son bonheur dans des jouissances contradictoires. Je veux travailler et aller dans le monde, cela est absolument impossible. Je suis déjà obligé de négliger Phèdre, Carara et autres.

(*Journal littéraire I*, p.323. Note datée du 27 floréal an XII [17 mai 1804], relevée par V. Del Litto dans le manuscrit R.5896, tome XXVII. Alciatore ne la mentionne pas dans son article cité. Mais d'après sa note, il est possible qu'il en ait déjà traité dans un de ses articles précédents : « Stendhal et Lancelin » (*Modern philology XI*, August, 1942, pp.71-102.), puisque cette note de Stendhal avait été déjà publiée par H. Martineau en 1931 (*Pensées I*, Le Divan, 1931, pp.244-245.). Nous n'avons pas encore pu nous procurer cet article d'Alciatore écrit en 1942.)

- 9) *Œuvres intimes II*, édition citée, p.50. Cette note se trouve dans Montaigne, *Essais*, quatrième édition, Londres, 1739 (fonds Bucci), t.I, troisième plat de la couverture. (Voir les notes de V. Del Litto, *ibid.*, p.1030 et p.1035.) Ajoutons que Del Litto l'insère dans la dernière page de l'année 1820.
- 10) *Ibid.*, p.204. Cette note « dans Mrs. Trollope, « The Domestic Manners of the Americans », Paris, 1832, 2 vol. (bibliothèque de Grenoble), t.I, faux titre v^o; [...] » (La note de Del Litto, *ibid.*, p.1119.)
- 11) *Ibid.*, p.392. Cette note « dans le recueil factice portant au dos « Dante-Logique » et renfermant : a) Cl. Fauriel, « Dante », dans « Revue des Deux Mondes »; b) « Voyage de Locke en France de 1675 à 1679 », dans « Revue de Paris »; c) Destutt de Tracy, « Éléments d'idéologie. Logique », 1816 (fonds Bucci) », « cahier relié à la fin, ff^{os} 41, 4r^o, 1v^o. » (Les notes de Del Litto, *ibid.*, p.1050 et p.1211.)
- 12) A propos du *Journal*, V. Del Litto écrit dans sa *Préface* des *Œuvres intimes* de l'édition citée : « D'abord simple enregistrement des petits faits quotidiens, il [le *Journal*] prend très vite une tout autre finalité : il devient un moyen de connaissance. / [...]. Henri Beyle ne s'attarde que sur les notations susceptibles de l'aider à se connaître lui-même. Les preuves, indiscutables, foisonnent sous sa plume : [...]. » Del Litto énumère ensuite dans l'ordre chronologique les citations dans le *Journal*. Ce qui nous paraît intéressant, c'est qu'il n'hésite pas à insérer parmi ces citations concernant le « Nosce te ipsum », celles qui contiennent l'aveu d'impuissance (ou le refus) du jeune Beyle à décrire le bonheur. Voici des extraits de ses citations :

« [...] je note le son que chaque chose produit, en frappant mon âme. »

« Souvent pour moi décrire le bonheur, c'est l'affaiblir. C'est une plante trop délicate qu'il ne faut pas toucher. »

« Je n'écris pas de journal quand je suis heureux; [...] »

« On gâte le bonheur en le décrivant. »

« [...] décrire le bonheur le diminue. »

« On se connaît et on ne se change pas, mais il faut se connaître. »

(*Œuvres intimes* I, édition citée, pp.XI-XII.)

Est-ce parce que dans la conscience de cet érudit stendhalien la « connaissance de soi » chez Beyle ne se sépare plus du bonheur? Est-ce déjà devenu un truisme pour lui de rapprocher la « quête de soi » avec la « recherche du bonheur » quand il s'agit du monde « beyliste »? (Sur ce point, voir un peu plus loin dans notre essai.)

13), 14), 15) et 16) Respectivement, *Vie de Henry Brulard*, *Œuvres intimes* II, édition citée, p.532, p.532, p.533 et p.533.

17) H. Nakagawa, au début de la deuxième partie de son article : « Miroirs et réflexions : études dix-huitiémistes », traite de l'idée du bonheur au XVIII^e siècle en France. Il y étudie, après Rousseau, le bonheur chez Stendhal comme « épilogue dix-neuviémiste ». Il écrit, en donnant des exemples dans les *Souvenirs d'égotisme* comme dans *Brulard* que, « chez Stendhal, cette chasse au bonheur ne peut être séparée de la recherche de sa propre identité : son moi n'existe en effet qu'au moment où il éprouve ce bonheur qui constitue par conséquent le noyau de sa personnalité; [...] » (H. Nakagawa, article cité publié dans le bulletin de la Faculté des Lettres de l'Université de Kyoto, N° 33, mars 1994, pp.302-303.)

Pour notre part, nous aimerions citer une autre note de Stendhal, toujours dans le *Journal* « reconstitué » par Del Litto, datée du 4 juillet 1834 :

Règle du passionné

Le personnage d'Hardoin n'est pas *passionné*; on nous le montre toujours de sang-froid; il ne dévoile pas par force les parties secrètes de sa *façon de chercher le bonheur* (de son caractère). Il peut nous tromper par une fausse surface, arrangée à plaisir.

[...].

(*Journal*, *Œuvres intimes* II, édition citée, p.202. « Note dans « Revue rétrospective », n° 8, mai 1834 (fonds Bucci), quatrième plat de la couverture. » (Note de Del Litto, *ibid.*, p.1117.) L'italique est de Stendhal, mais les caractères gras sont de nous.)

Dans le monde stendhalien, la « façon de chercher le bonheur » est donc la clef de la personnalité non seulement de Beyle lui-même, mais de tous les êtres humains. Ce type d'expression revient sous sa plume à maintes reprises, même dans ses romans. (Se reporter aussi à une autre réflexion, datée du 26 avril 1835, *ibid.*, p.247, ou encore à la troisième citation que nous avons relevée plus haut dans le *Journal* « reconstitué ».)

18) *Ibid.*, p.531. (L'italique est de Stendhal.)

19) *Ibid.*, p.532.

20) *Ibid.*, pp.532-533. (L'italique est de Stendhal. Pour l'endroit marqué par l'astérisque, V. Del Litto donne la variante suivante : « la tête [pleine *corrigé en remplie*] de choses militaires) ne m'ôte pas fait [la centième partie du plaisir *biffé*] un plaisir *ms.* » (*Ibid.*, p.1319. L'italique est de Del Litto.))

21) Voici ces passages dans *Brulard* où se révèle la préoccupation de la vérité chez Stendhal :

Pour les [les femmes qu'il a aimées] considérer le plus philosophiquement possible et tâcher ainsi de les dépouiller de l'auréole qui me fait *aller les yeux*, qui m'éblouit et m'ôte la faculté de voir distinctement, j'*ordonnerai* ces dames (langage mathématique) selon leurs diverses qualités. Je dirai donc*, pour commencer par leur passion habituelle : la

vanité, que deux d'entre elles étaient comtesse, et une baronne.

[...].

Je cherche à détruire le charme, le *dazling** des événements, en le considérant ainsi militairement. C'est ma seule ressource pour arriver au vrai dans un sujet sur lequel je ne puis converser* avec personne.

(*Ibid.*, pp.544-545. L'italique est de l'auteur.)

Je ne vois la vérité nettement sur la plupart de ces choses qu'en les écrivant en 1835, tant elles ont été enveloppées jusqu'ici de l'auréole de la jeunesse, provenant de l'extrême vivacité des sensations.

À force d'employer* des méthodes philosophiques, par exemple à force de classer mes amis de jeunesse par *genre*, [...], je cherche à atteindre cette vérité qui me fuit.

(*Ibid.*, p.548. L'italique est de Stendhal.)

Donc, en classant* ma vie comme une collection de plantes, je trouverai :

Enfance et première éducation, de 1786

à 1800

15* ans

[...]

(*Ibid.*, p.548. Pour ces trois citations aux endroits signalés par une astérisque, V. Del Litto donne soit les variantes soit les additions, ou encore les indications de l'auteur dans le manuscrit, mais nous ne les reproduisons pas ici. Se reporter aux pages 1335-1336 et à la page 1340 du même ouvrage.)

N'omettons pas de signaler que Del Litto, en annotant le deuxième de ces extraits, souligne que « [d]e tout temps Stendhal a été hanté par la recherche de la vérité », et qu'il a ainsi lu dès sa vingtième année « avec avidité » le livre de Brissot intitulé *De la vérité* (*Ibid.*, p.1341. Sur cette question voir aussi un peu plus loin de cet article.).

22) *Souvenirs d'égotisme*, *Œuvres intimes* II, édition citée, p.430.

23) Sans doute n'est-ce plus la peine de se référer ici aux fameuses dernières pages de *Brulard* où l'autobiographe, en reproduisant le bonheur passé, ne peut s'empêcher d'avouer son impuissance. Mais nous aimerions en citer cependant quelques extraits importants dans le but de montrer l'hésitation et l'embarras de l'écrivain qui, d'une part, craint d'être incompréhensible au lecteur, mais qui, de l'autre, refuse de faire un récit « raisonnable » :

On ne peut pas apercevoir distinctement la partie du ciel trop voisine du soleil; par un effet semblable, j'aurai grand-peine à faire une narration raisonnable de mon amour pour Angela Pietragrua. Comment faire un récit un peu raisonnable de tant de folies? Par où commencer? Comment rendre cela un peu intelligible?

[...].

Comment raconter raisonnablement ces temps-là? J'aime mieux renvoyer à un autre jour.

En me réduisant aux formes raisonnables je ferais trop d'injustice à ce que je veux raconter.

Je ne veux pas dire ce qu'étaient les choses.

Ce que je découvre pour la première fois à propos en 1836, ce qu'elles étaient.

Mais, d'un autre côté je ne puis écrire ce qu'elles étaient pour moi en 1800, le lecteur jetterait le livre.

Quel parti prendre? Comment peindre le bonheur fou?

(*Brulard*, *Œuvres intimes* II, édition citée, p.957.)

- 24) B. Didier, *Stendhal autobiographe*, PUF, 1983, p.289. Pour cette « peur du romanesque » dans *Brulard*, voir la partie du livre cité de Didier, intitulée « Ne pas faire de roman » (*Ibid.*, pp.262-293.)
- 25) L'autobiographe lui-même se rend compte de cet enchevêtrement temporel, et s'en soucie un peu au début de l'œuvre :

Mais je me laisse emporter*, je m'égare, je serai inintelligible si je ne suis pas l'ordre des temps, et d'ailleurs les circonstances ne me reviendront pas si bien.

(*Brulard*, *Œuvres intimes* II, édition citée, p.538. Pour l'endroit indiqué par l'astérisque, V. Del Litto ajoute dans ses *Notes* les variantes et les additions de l'auteur dans le manuscrit que nous ne relevons pas ici. Voir *ibid.*, p.1327.)

Rappelons encore qu'un paragraphe après la citation de ci-dessus, Stendhal écrit de nouveau : « Mais je m'égare encore. » (*Ibid.*, p.538.)

- 26), 27) Respectivement *Ibid.*, p.644, p.657. Cette image d'une « fresque » représente d'une manière symbolique à la fois le rôle que la mémoire joue dans le processus de la création de l'autobiographe et les caractéristiques narratives dans *Brulard*.
- 28) G. Genette, en analysant le désordre temporel dans *A la recherche du temps perdu*, remarque que la haute fréquence des « anachronies » dans ce roman—c'est-à-dire, des retours en arrière ou des anticipations ou encore des interpolations temporelles de forme plus complexe—nous mène parfois « au seuil de l'achronie pure et simple » (G. Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p.115. L'italique est de Genette.) Même dans *Brulard*, moins compliqué sans doute que le récit proustien, il est de temps en temps bien difficile de rétablir l'ordre chronologique des événements racontés, en dépit du fait que l'on puisse se référer aux documents historiques pour cette œuvre. Se reporter aussi, pour la question du temps dans *Brulard*, au deuxième chapitre de *Stendhal en images* de M. Reid, s'intitulant « Tempo ». (M. Reid, *Stendhal en images*, Genève, Droz, 1991, pp.50-84.)
- 29) Sur cette difficulté, déjà évoquée plus haut, voir la suite de notre essai.
- 30) *Brulard*, *Œuvres intimes* II, édition citée, p.547. L'italique est de l'auteur.
- 31) Pour parler de cette esthétique qu'on désignera comme étant la narration « narrative », nous devons citer le nom des trois chercheurs qui en ont déjà traitée : G. Blin, K.-G. Mc Watters et M. Crouzet. G. Blin, dans la troisième partie de son ouvrage, *Stendhal et les problèmes du roman*, ne manque pas de considérer cette technique narrative que Stendhal se propose depuis le temps de l'apprentissage, mais qui est incompatible avec sa manie d'intervention. (G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, J. Corti, 1954, pp.198-199 et pp.306-307.) M. Crouzet, de son côté, dans le dernier chapitre du *Naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal*, étudie le rôle que les détails (le réel) jouent dans sa création ou, plus exactement, les rapports qu'ils entretiennent avec le récit. Ainsi arrive-t-il à élucider la manière dont l'écrivain reconnaît une « vérité » qu'il n'aurait pas connue autrement avant de créer. (M. Crouzet, *Le Naturel, la grâce et le réel dans la poétique de Stendhal*, Flammarion, 1986, 21 « Le réel et le récit », pp.300-314.) Quant à K.-G. Mc Watters, s'appuyant sur quelques marginalia de Stendhal, il examine ce qu'il admire chez l'auteur de *Clarisse*, et met en valeur le procédé narratif que le romancier appelle « raconter narrativement ».

(K.-G. Mc Watters, « Stendhal, Richardson et la « narration narrative » », *Congrès stendhalien de Civitavecchia*, M. Didier, 1966, pp.257-265. Cet article a été repris dans *Stendhal lecteur des romanciers anglais*, Lausanne, éd. du Grand Chêne, 1968.)

Dans la perspective de notre essai, l'ouvrage de Crouzet nous paraît le plus signifiant. Nous n'en avons pas moins puisé de précieuses remarques dans le travail de ces trois critiques.

- 32) Se reporter à nos commentaires sur *Brulard* dans cet article, en particulier la note 21).
- 33) *Journal littéraire* I, pp.273-274. Ce fragment fait partie du manuscrit R.302. Del Litto l'a mentionné lui aussi dans ses *Notes sur Brulard*. (Voir *Œuvres intimes* II, édition citée, p.1341 ainsi que notre note 21).)
- 34), 35) Respectivement, *Journal littéraire* I, p.431, pp.461-462 et 36) *Journal littéraire* II, p.84. L'italique est de Stendhal. La deuxième citation est datée du 20 messidor XII [9 juillet 1804] et la troisième du 15 thermidor XII [3 août 1804]. Toutes les trois appartiennent du manuscrit R.5896, tome XXIV.
- 37) *Journal littéraire* I, p.460. L'italique est de Stendhal. Cette phrase fait partie d'un morceau critique s'intitulant « LANGAGE DES PASSIONS » daté du 20 messidor XII [9 juillet 1804], tiré encore du manuscrit R.5896, tome XXIV.
- 38) *Ibid.*, p.35. Expression relevée dans un des fragments datés du 25 frimaire XI [16 décembre 1802] qui se trouvent dans le manuscrit R.302.
- 39) Dans le *Journal littéraire* comme dans les *Œuvres intimes*, Beyle raconte souvent son rêve, ses désirs et son ambition tout en faisant une étude philosophique, esthétique et littéraire. Donnons un exemple parmi les phrases datées du 29 ventôse XI [20 mars 1803] :

Quel est mon but?

D'acquérir la réputation du plus grand poète français, non point par intrigue comme Voltaire, mais en la méritant véritablement; pour cela savoir le grec, le latin, l'italien, l'anglais.

(*Ibid.*, p.134. Ce passage relevé dans le manuscrit R.302. Se reporter aussi *ibid.*, p.154 et p.469.)

- 40) *Ibid.*, p.217. Les « PENSÉES DE PARIS » relèvent du manuscrit R.5896, tome XXVII. Selon quelques lignes du préambule de Beyle, elles auraient été écrites durant son séjour à Paris en 1802 et 1803. C'est à Grenoble qu'il en a fait la copie durant l'été 1803. (*Ibid.*, p.209.)
- 41) *Ibid.*, p.337. Ce paragraphe, daté du 17 prairial XII [6 juin 1804], a été relevé dans le manuscrit R.5896, tome XXVIII. Pour l'endroit marqué par le chiffre 1, V. Del Litto ajoute en bas de page une note de Stendhal que nous ne reproduisons pas ici.
- 42) *Journal littéraire* II, p.160. C'est nous qui soulignons.
- 43) *Ibid.*, pp.160-161. Cette citation est un des fragments datés du 19 fructidor XII [6 septembre 1804] qui apparaissent dans le manuscrit R.5896, tome XXVII. L'italique est de l'auteur.
- 44) D'après V. Del Litto, c'est dans un fragment daté du 4 floréal XII [24 avril 1804] que « Stendhal fait allusion [pour la première fois] au projet d'écrire un traité portant le titre *Philosophie nouvelle*. » (Voir *Journal littéraire* I, p.310 et p.565.)
- 45) *Ibid.*, p.33. L'italique est de Stendhal. Cette phrase provient d'une réflexion datée du 25 frimaire XI [16 décembre 1802] extraite du manuscrit R.302. Voir aussi *ibid.*, p.90 où Beyle, commentant la tragédie de J.-M. Chénier, *Fénelon*, critique l'emploi des maximes dans une pièce de théâtre : « Le dialogue n'est pas très naturel, l'auteur donne dans les maximes. » Ou bien, après avoir fait l'éloge de la franchise dans le style de Corneille, il ajoute : « Avoir horreur des maximes. » (*Ibid.*, p.144.)

- 46) *Ibid.*, p.34. Cette citation, comme la précédente, fait partie de la réflexion datée du 25 frimaire XI [16 décembre 1802] qui se trouve dans le manuscrit R.302.
- 47) *Ibid.*, p.235. Cette note dans le manuscrit R.5896, tome XXVII, fol.71. Dans le *Journal littéraire*, on peut encore dénombrer quelques autres passages où s'exprime la prédilection de Beyle pour la précision des détails. Voir par exemple *ibid.*, p.372 : « Hobbes dit : / Un homme qui a passé par une ville étrangère... etc. / Au lieu de ville étrangère, dire : Mantoue, Modène. » Ou encore, *ibid.*, p.361 : « h[enri]. Il ne faut jamais généraliser le fait dont on tire une conséquence. C'est s'exposer à de grandes erreurs lorsque je puiserai des pensées dans mes cahiers. / Par exemple, quand je songe à une action de mon père il faut dire *mon père* et non pas un père. » (L'italique est de Stendhal. Del Litto annotant ces phrases cite un exemple similaire dans la *Correspondance*. Il s'agit là non pas de « *mon père* », mais de « *mon grand-père* ». (Se reporter *ibid.*, pp.581-582 et *Correspondance* I, édition citée, p.109.)
- 48) Dans un fragment critique qu'il intitule « Remarques sur le style de l'immortel Racine », daté du 6 floréal XII [26 avril 1804], et qui appartient du manuscrit R.5896, tome XXVI, fol.34, Beyle, après avoir cité un vers dans *Andromaque*, fait une observation identique : « Voilà le poète : il veut émouvoir, il rend par une image que tout le monde saisit ce que tout autre aurait exprimé d'une manière abstraite : [...]. » (*Journal littéraire* I, pp.311-312.)
- 49) Dans une note datée du 1^{er} fructidor XI [19 août 1803], relevée dans le manuscrit R.5896, tome XXVII, Beyle, parlant du *Méchant* de Gresset, réprovoque les procédés de l'auteur qui rend ses personnages « presque tous philosophes ». (*Ibid.*, pp.229-230.)
- 50) Le 10 ventôse XI [1^{er} mars 1803] par exemple, le poète-apprenti annote la fin du 1^{er} acte de cette pièce de Molière :

Dans cette acte, les caractères sont établis. L'avant-scène racontée, on voit que l'action va commencer dans l'entr'acte. Les personnages peignent leurs caractères par des actions qui ne sont pas importantes. Le comble de l'art est de peindre les caractères en faisant faire aux personnages des actions importantes, comme Homère au commencement de *l'Illiade*, Corneille dans *Pompée*.

(*Ibid.*, pp.131-132. Cette note dans le manuscrit R.302, fol.194.)

- 51) Ou bien après avoir vu jouer *le Tartuffe*, il consigne « les réflexions qui [lui] sont venues » :

Où il fallait beaucoup d'avant-scène pour développer le caractère du Tartufe[sic], Molière a employé deux actes à préparer sa venue en montrant ce qu'il a fait. Les choses par les récits, les changements de caractères en montrant Orgon et Mme Pernelle.

(*Ibid.*, p.225. Ces phrases se trouvent elles aussi dans Les « PENSÉES DE PARIS », tirées du manuscrit R.5896, tome XXVII. Se reporter à notre note 40).)

- 52) *Ibid.*, p.57. Ce passage a été relevé dans le manuscrit R.5896, tome XIX.
- 53) *Ibid.*, p.261. V. Del Litto a cité dans le manuscrit R.302 cette première impression éprouvée par Beyle à la lecture de ce roman de Fielding.
- 54) *Journal* du 5 février 1805, *Œuvres intimes* I, édition citée, pp.199-203. L'italique est de Stendhal.
- 55) G. Blin, *op.cit.*, pp.198-199. Voir aussi notre note 31).
- 56) M. Bardèche parle lui aussi de ce commentaire de Beyle sur *Macbeth* dans *Stendhal romancier*, mais dans un contexte un peu différent du nôtre. (M. Bardèche, *Stendhal romancier*, La Table Ronde, 1947, p.41.)

- 57) *Journal, Œuvres intimes II*, édition citée, p.101. Cette note dans « Armance », Paris, U. Canel, 1827, exemplaire interfolié (fonds Bucci), t.I. (Se reporter aux notes de Del Litto, *ibid.*, p.1059 et p.1064.) Del Litto l'insère dans la dernière page de l'année 1828. L'italique est de Stendhal.
- 58) *Ibid.*, p.140. Ce passage, écrit en 1830, se trouve dans « Promenade dans Rome », Paris, Delaunay, 1829, 2 vol., exemplaire interfolié dit Serge André (bibliothèque de Grenoble), t.I. (Voir les notes de Del Litto, *ibid.*, p.1066 et 1084.) Pour l'endroit indiqué par l'asterisque, Del Litto ajoute la correction manuscrite suivante de Stendhal : « que le cheval [perdait *biffé*] avait perdu un de ses fers ». (*Ibid.*, p.1084. L'italique est de Del Litto.)
- 59) *Ibid.*, p.194. Cette note dans « Rome, Naples et Florence en 1817 » (fonds Bucci), « t.I, cahier relié à la fin, f° 2 v° ». (*Ibid.*, p.1113.) L'italique est de l'auteur.
- 60) *Ibid.*, p.1113.
- 61) Se reporter à nos commentaires sur l'esthétique du jeune Beyle et aussi à notre note 53).
- 62) *Journal, Œuvres intimes II*, édition citée, p.211. L'italique est de Stendhal. Comme l'a signalé Del Litto, cette note a été déjà publiée par H. Debraye dans son édition, *Lucien Leuwen III*, p.402. Selon Debraye, cette note se trouve « sur la page blanche qui fait face » à la page du manuscrit où le romancier développe l'explication de M. de Vaize sur l'affaire Kortis.
- 63) *Journal littéraire I*, p.261. L'expression empruntée audit commentaire de Beyle sur *Tom Jones*.
- 64) *Journal, Œuvres intimes II*, édition citée, p.240. Cette réflexion a été elle aussi déjà recueillie par Debraye dans son édition, *Lucien Leuwen IV*, p.487. D'après l'annotation de Debraye, elle paraît concerner la peinture de madame Grandet vers la fin du roman, qui, amoureuse, accourt au bureau de Lucien, et le supplie de l'aimer.
- 65) M. Crouzet, en réfléchissant sur la théorie du récit selon Stendhal, écrit dans son ouvrage cité : « [...] ; Stendhal cherchait peut-être obscurément un type de récit qui semblait l'attirer, depuis ses premiers pas, et se constituer pour lui selon des principes « poétiques » de pureté presque hyperbolique qu'il n'a pu définir que par la tautologie de la narration « narrative », [...] ». » (M. Crouzet, *op.cit.*, pp.307-308.) On ne peut en effet que difficilement tracer les contours bien définis de la conception de cette « narration narrative ». Nous nous contentons donc, pour le moment, d'insister sur le fait que le romancier la met en opposition avec la dissertation philosophique, comme nous le montrerons un peu plus loin dans cet article. Nous aimerions approfondir ce problème lors d'une autre parution.
- 66) *Journal, Œuvres intimes II*, édition citée, p.241. Ce fragment, daté du 14 mars 1835, apparaît dans le manuscrit R.301, « Lucien Leuwen », tome I, fol.VI v°. Le tome I du manuscrit de *Lucien Leuwen* « commence, décrit Debraye, par un certain nombre de feuillets ou fragments numérotés I à XIV, sur lesquels Stendhal a écrit diverses notes. » (*Lucien Leuwen II*, p.321.) Ajoutons que c'est nous qui mettons en caractères gras quelques mots pour les souligner.
- 67) *Lucien Leuwen IV*, p.421. Il paraît que cette phrase n'est pas datée. Debraye reproduit aussi une autre note consignée sur le fol.1 du tome V du manuscrit, note qui, elle non plus, n'est point datée : « Le roman doit raconter. (Maxime pour moi, à effacer, cela serait pédant pour le public.) » (*Ibid.*, p.421.) Ces deux notes n'ont pas été recueillies dans le *Journal* « reconstitué » de Del Litto.
- 68) « Jugement. Ce roman raconte assez bien jusqu'ici. » (*Journal, Œuvres intimes II*, édition citée, p.245.) Cette note dans le manuscrit R.301, « Lucien Leuwen », t.I. (Voir la note de Del Litto, *ibid.*, p.1135.)
- 69) « Raconté très bien et beaucoup jusqu'ici. 4 mai 1835, Civita-Vecchia (hiver). » (*Ibid.*, p.249.) Cette note, comme la précédente, dans le tome I du manuscrit de *Lucien Leuwen*. (Se reporter à

la note de Del Litto, *ibid.*, p.1137.)

- 70) Voir *Lucien Leuwen* II, p.354. Debraye cite ces deux notes successivement dans l'ordre chronologique, après avoir reproduit la description, supprimée par le romancier, de l'Hôtel de Pontlevé.
- 71) Stendhal utilise déjà l'expression « le genre La Bruyère » dans un fragment daté du 13 décembre 1829, jour de la parution d'une de ses nouvelles, *Vanina Vanini*. Pour lui, le « La Bruyère » est ce qu'il faut « purger dans le roman ». (*Journal, Œuvres intimes* II, édition citée, pp.108-109. Ce fragment dans l'exemplaire cité de la *Promenade dans Rome*.) En ce qui concerne ce « La Bruyère », voir aussi *ibid.*, p.116.)
- 72) *Ibid.*, p.243. Ces phrases, selon la note de Debraye, sont écrites « [s]ur la page blanche qui fait face » à la page du manuscrit où le romancier présente le monologue du héros qui se promène sur la place de la Madeleine. (*Lucien Leuwen* IV, pp.471-472.)
- 73) *Journal, Œuvres intimes* II, p.354. Cette note fait partie du manuscrit R.298, Supplément II, « Lamiel », f°74 r°. (Se reporter à la note de Del Litto, *ibid.*, p.1192.) L'italique est de l'auteur.
- 74) *Ibid.*, p.354. Cette note, comme la précédente, dans le manuscrit de *Lamiel*. Ce qui nous paraît intéressant, c'est que l'écrivain quinquagénaire mentionne ici encore le nom de l'Arioste, comme dans le fragment déjà cité dans le *Journal littéraire* où le jeune poète préfère « nommer le Rhône ou le Rhin » au lieu de dire « un fleuve majestueux. » (*Journal littéraire* I, p.34. Se reporter aussi à notre note 46).)
- 75) *Journal, Œuvres intimes* II, édition citée, p.288. Ces phrases dans le manuscrit R.288, « Mémoires sur Napoléon », t.I, f°447 r°. (Voir la note de Del Litto, *ibid.*, p.1154.)
- 76) M. Crouzet, *op.cit.*, p.305.
- 77) G. Genette, en parlant de la « pause », une des quatre formes fondamentales du mouvement narratif qu'il propose, range du côté de la « pause descriptive » ces « excursus commentatifs au présent » qui ne sont pas « à proprement parler narratifs ». Ajoutons que la « pause », soit descriptive soit non-diégétique, se situe, comme tempo romanesque, à l'autre extrémité de l'« ellipse » dont nous avons déjà parlée ailleurs. Dans une « pause », théoriquement, « un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle ». (G. Genette, *op.cit.*, pp.128-129. Quant à l'« ellipse », voir nos trois articles consacrés aux moments de bonheur « élidés » dans l'œuvre romanesque de Stendhal, publiés dans le bulletin de la Faculté des Arts libéraux de l'Université de Shizuoka en 1994 et en 1995.)